



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: "Węgiel jest przeszłością, panno Mullins": krajobraz postindustrialny w kinie brytyjskim lat dziewięćdziesiątych.

Author: Ilona Copik

Citation style: Copik Ilona. (2017). "Węgiel jest przeszłością, panno Mullins" : krajobraz postindustrialny w kinie brytyjskim lat dziewięćdziesiątych. W: B. Kita, M. Kempna-Pieniążek (red.), "Filmowe pejzaże Europy" (S. 27-45). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Ilona Copik

„Węgiel jest przeszłością, panno Mullins”^{*}
Krajobraz postindustrialny
w kinie brytyjskim lat dziewięćdziesiątych

Graeme Harper i Jonathan Rayner, brytyjscy badacze kultury i krajobrazów kulturowych, we wstępie do zbiorowego tomu *Cinema and Landscapes*, kreśląc cele, jakie stawiali sobie, podejmując tytułową tematykę, stwierdzają, że ich refleksje, aczkolwiek wielostronne, muszą zostać uznane za niekompletne. Wynika to ze stopnia złożoności zagadnienia wzajemnych relacji kino – krajobraz. Zarazem już w pierwszych zdaniach książki autorzy deklarują określony rodzaj inspiracji, jaką jest geografia kulturowa. „Nawigowanie”, „mapowanie”, „krążenie”, „eksplorowanie” – ten słownik czynności sugeruje wyraźne ukierunkowanie intelektualnej podróży, która ma być „dryfowaniem” (*cinematic circumnavigation*) po oceanie „świadcstw produkcji kulturowej”, jakimi są filmy¹. W ten sposób autorzy wyznaczają interesującą optykę badawczą zorientowaną na poszerzenie pola sygnifikacji krajobrazów filmowych i łączenie ich z produkcją znaczeń wykraczających poza kwestie czysto estetyczne (strategii autorskich, konwencji gatunkowych, nurtów artystycznych), a sięgających, można by rzec, samego życia. Doświadczenie estetyczne stanowi tu zaledwie przesłankę szerszego, wielozmysłowego rozumienia krajobrazu, w którym istotne jest nie tylko to, co wizualne, lecz także to, co polisensoryczne: kraj, lokalność, miejsce, terytorium, morfologia przestrzeni, środowisko życia.

^{*} Cytat z filmu *Orkiestra* (*Brassed Off*, reż. Mark Herman, 1996).

¹ Zob. G. HARPER, J. RAYNER: *Introduction – Cinema and Landscape*. In: *Cinema and Landscape*. Eds. G. HARPER, J. RAYNER. Bristol–Chicago 2010, s. 15.

Dualistyczne określenie „kino i krajobraz” w kolejnym tomie redagowanym przez Harpera i Raynera zostaje zresztą doprecyzowane – chodzi mianowicie o „filmowy obraz miejsca” (*moving images of place*)². Wskazując na styczeń pejzaży i miejsc, autorzy jednocześnie podkreślają szerokie znaczenie samego terminu „krajobraz”, w którym mieści się nie tylko potencjał deskryptywny (obraz/opis fragmentu świata); jest on przecież zarazem kategorią o charakterze tematycznym, teoretycznym, tekstualnym, pozwalającą na wydobywanie złożonych relacji „obrazu świata” z innymi aspektami ludzkiego życia i doświadczenia (takimi jak zagadnienia: zamieszkiwania, postrzegania, działania, codziennych praktyk i rytuałów odbywających się w miejscu) oraz ich interakcji w obszarach ekonomii, polityki, demokracji. Jak we wstępie piszą autorzy, współczesne krajobrazy filmowe uruchamiają szeroki kontekst historyczno-kulturowy, polityczny, środowiskowy, „mieszczą w sobie ślady rasy i płci”, „eksplorują ekonomie ludzkich relacji z naturą, z innymi, z miejscem i czasem”, a czynią to, „prowokując pytania”, choć – co istotne – same „również są efektem stawiania pytań”³.

W niniejszym szkicu, idąc tropem brytyjskich badaczy, krajobraz filmowy chciałabym traktować jako obraz konkretnego kraju o określonej specyfice geograficzno-kulturowej, a zarazem jako medium kultury ujawniające relacje, jakie zachodzą między wizją świata i jego kontekstem społeczno-politycznym, uczestniczące w procesach produkcji miejsca. Dlatego stawiam sobie pytania, które niegdyś postawił także John Hill, zwracając uwagę na „wielość sposobów, na jakie tekst filmowy może być ożywiany”⁴. Jak dzieła filmowe wchodzą w relacje z kontekstem społeczno-kulturowym? Jak mogą być odczytywane przez pryzmat relacji do specyficznych warunków geograficznych, ekonomicznych, politycznych, w których były produkowane i wprowadzane w obieg⁵? Przedmiotem mojego zainteresowania jest wybrany obszar kinematografii brytyjskiej lat dziewięćdziesiątych minionego wieku. Stanowią go klasyczne już dziś filmy, które w momencie powstania uznano za nową odsłonę brytyjskiego kina społecznego: *Orkiestra* (*Brassed Off*, reż. Mark Herman, 1996), *Goło*

² *Film Landscapes: Cinema, Environment and Visual Culture*. Eds. G. HARPER, J. RAYNER. Cambridge 2013, s. 1–2.

³ G. HARPER, J. RAYNER: *Introduction...*, s. 4.

⁴ J. HILL: *Introduction*. In: TEGOŻ: *British Cinema in the 1980s*. Oxford–New York 1999, s. XI.

⁵ Zob. tamże.

i wesóło (*The Full Monty*, reż. Peter Cattaneo, 1997) oraz *Billy Elliot* (reż. Stephen Daldry, 2000).

Pejzaż postindustrialny figurą „zmiany”

Pierwszym, a zarazem najbardziej oczywistym ogniwem łączącym wspomniane realizacje jest sposób, w jaki ich twórcy operują pejzażem postindustrialnym, który stanowi nie tyle konieczną scenerię zdarzeń (miejsce akcji), ile raczej „miejsce” – lokację ujętą w skali geograficznej, wyposażoną w określony, regionalny sens⁶. Jest to przestrzeń ekspresywnie autentyczna, ale i znacząca – można odnieść wrażenie, że sfunkcjonalizowany krajobraz pracuje na rzecz interpretacji faktów o charakterze kulturowym. We wszystkich wymienionych filmach pejzaż utkany jest ze śladów rozwijającego się w regionie North East w minionej epoce przemysłu ciężkiego – węglowego (*Orkiestra*, *Billy Elliot*) i stalowego (*Goło i wesóło*). Tylko w ostatnim przypadku miejsce możliwe jest do jednoznacznej identyfikacji – bezrobotni hutnicy, którzy w akcie desperacji postanawiają występować jako *chippendales* na scenie miejscowego klubu, są mieszkańcami słynącego niegdyś z przemysłu stalowego Sheffield. W dwu pozostałych przypadkach filmowcy portretują fikcyjne miejscowości, które jednak swoimi plenerami łudząco przypominają (i realnie odtwarzają klimat społeczno-kulturowy) autentyczne, ogarnięte problemami upadającego przemysłu osady górnicze angielskiej Północy: Grimley – faktycznie Grimethorpe w hrabstwie South Yorkshire (nawiasem mówiąc, uznane w 1994 roku przez Komisję Europejską za najbiedniejszą miejscowość Wielkiej Brytanii), oraz Everington – rzeczywiste Easington Colliery w Durham. Realność ukazywanej na ekranie scenerii nieco paradoksalnie podkreśla fakt, że niektórych plenerów już dzisiaj nie ma, co w sposób naturalny przemienia film w archiwum pamięci o miejscach, które wskutek zaawansowanych procesów restrukturyzacji regionu fizycznie zostały unicestwione (zburzono na przykład całą ulicę domów robotniczych w Easington, gdzie mieściło się mieszkanie rodziny Elliotów). Ostateczne zamknięcie kopalń węgla kamiennego w obydwu miejscowościach nastąpiło w 1993 roku, doprowadzając do kryzysu na rynku pracy na nieznaną

⁶ O krajobrazie jako „miejscu” zob. szerzej: Ch. LUKINBEAL: *Cinematic Landscapes*, „Journal of Cultural Geography” 2005, nr 23, s. 6–10.

dotąd skalę⁷, aczkolwiek stopniowy spadek zatrudnienia związany z recesją przemysłu ciężkiego w regionie North East datuje się już od początku lat siedemdziesiątych ubiegłego wieku.



Fot. 3. Postindustrialny pejzaż w filmie *Orkiestra*

W czasie realizacji omawianych filmów (lata dziewięćdziesiąte XX wieku) zanikanie pejzażu industrialnego było już niekwestionowanym faktem społecznym, a los tradycyjnego przemysłowego regionu z punktu widzenia polityki rządu wydawał się przesądzony. Najczytelniej obrazuje ten stan rzeczy miejski krajobraz Sheffield w filmie *Goło i wesoło*, w którym widoczne w tle szkielety fabryczne, nieczynne budynki stalowni i popadające w ruinę osiedla robotnicze informują o dezaktualizacji dawnych funkcji przestrzeni materialnej i konieczności transformacji jej dotychczasowych znaczeń. Można powiedzieć, że Sheffield w uchwyconym w filmie momencie historycznym jest prawdziwą „ziemią niczyją” (*no man’s land*⁸), znajduje się w momencie liminalnym, punkcie, w którym ostatecznie dokonuje się transformacja poprzemysłowa, sygnalizowana zanikaniem

⁷ Jak wynika z raportu na temat realnego stanu zatrudnienia w Wielkiej Brytanii, stopa bezrobocia na północy do dziś jest największa w kraju. Easington Colliery zajmuje pod tym względem piąte miejsce na Wyspach. Zob. Ch. BEATTY, S. FOTHERGILL, T. GORE: *The real level of unemployment 2012*. Sheffield 2012, s. 27. Cyt. za: http://www4.shu.ac.uk/_assets/pdf/the-real-level-of-unemployment-2012.pdf. Dostęp: 24.07.2016.

⁸ Tak brzmiał zresztą roboczy tytuł filmu.

dawnego pejzażu i/lub jego transfiguracją uwarunkowaną nowymi potrzebami ekonomicznymi. Istotę zmiany podkreśla przywołany na początku filmu reportaż z 1972 roku, w którym miasto emfatycznie jest nazwane „bijącym sercem brytyjskiej przemysłowej Północy”, „klejnotem w koronie hrabstwa York”. Ukazuje on Sheffield w okresie największego *prosperity* jako centrum przemysłowe i jednocześnie ekonomiczno-konsumpcyjne, z wyszczególnieniem wszystkich pożytków wynikających z tego faktu dla mieszkańców, zwłaszcza pewności godziwych warunków życia i pracy. Jak wynika z cytowanego materiału, ćwierć wieku później po imponujących nowoczesnych walcowniach i warsztatach, w których wytopiono miliony ton cennej stali, ostały się tylko surowe szkielety i pustostany, mogące co najwyżej służyć jako baza zasilająca dochody sfrustrowanych złomiarzy, a nowoczesne i gwarne miasto jest obecnie miejscem wyludnionym i pasywnym, o ograniczonych możliwościach jakiegokolwiek rozwoju.

W filmie *Goło i wesoło* można się jednak dopatrzeć także wizji w pewnym sensie pozytywnej. Robert Murphy, wymieniając tę realizację obok takich kasowych produkcji nowego kina brytyjskiego, jak *Cztery wesela i pogrzeb* (*Four Weddings and a Funeral*, reż. Mike Newell, 1994) *Trainspotting* (reż. Danny Boyle, 1996), *Przypadkowa dziewczyna* (*Sliding Doors*, reż. Peter Howitt, 1998), *Notting Hill* (reż. Roger Michell, 1999)⁹, widzi w nim cechy bardziej ogólne, charakteryzujące kinematografię brytyjską lat dziewięćdziesiątych. Nowością, którą reprezentują wszystkie wspomniane dzieła, jest eklektyzm typowy dla twórczości młodych, debiutujących reżyserów, tak samo jak ich tendencja do zamazywania tradycyjnego podziału na kino artystyczne i komercyjne, aktualność podejmowanych problemów, a przede wszystkim perspektywiczność produkcji, stanowiąca wyraz tego, że „filmy brytyjskie niekoniecznie muszą być kulą u nogi”¹⁰ światowego rynku kulturalnego. Innym wyróżnikiem kina tego nurtu jest wyrażanie uznania dla przemysłu kreatywnego. Zdaniem Murphy’ego, zarówno *Goło i wesoło*, jak i *Orkiestra* czy *Billy Elliot* w rozrywkowej formie łączą opowieść o bezrobotnych i utracie tradycji (reprezentowanej przez przemysł ciężki) z „pochwałą sprytu i wytrwałości mimo przeciwności losu”¹¹, stanowiąc tym samym przywołany w tytule jego artykułu „promień nadziei”, optymistyczny głos, którym kino wpisuje się w problematyzowanie nowej sytuacji społecznej i ekonomicznej kraju.

⁹ Autor wspomina także o *Orkiestrze* oraz *Billym Elliot*.

¹⁰ R. MURPHY: *Promień nadziei i mroczny koszmar – nowe kino brytyjskie*. Przeł. E. SPIRYDOWICZ. „Kwartalnik Filmowy” 2005, nr 52, s. 47.

¹¹ Tamże, s. 51.

W tendencji do widzenia rzeczywistości w jasnych barwach można zresztą dostrzec niewątpliwy wpływ, jaki miał na ideologie zawarte w filmowych reprezentacjach zmieniający się w połowie lat dziewięćdziesiątych rząd¹². New Labour – Nowa Partia Pracy Tony’ego Blaira, lansowała politykę „przebranżowienia” (*rebranding*) Wielkiej Brytanii w kierunku kreatywnego przemysłu i kultury młodzieżowej, co najczytelniej wyrażone zostało w projekcie *Cool Britannia* propagowanym przez sekretarza ds. kultury w rządzie laburzystów Chrisa Smitha¹³. Program był wyrazem optymizmu wynikającego z wygranych wyborów oraz wiary w możliwości prowadzenia nowej polityki gospodarczo-społecznej skierowanej między innymi na perspektywę zaadaptowania obecnej *underclass*¹⁴ do pracy w sektorze usług. W tym sensie pejzaż ukazany w filmie *Goło i wesoło* można nie tylko odczytywać w odniesieniu do poprzemysłowej recesji, lecz także widzieć w nim rodzaj medium sugerującego nowe ekonomiczne rozwiązania, możliwe do samodzielnego osiągnięcia przez dawną klasę pracującą. Czym bowiem są tańce striptizerów aranżowane własnymi siłami na prowizorycznej scenie, zorganizowanej w pomieszczeniach dawnej stalowni, jeśli nie widowiskiem, w którym symbolicznie dokonuje się przebranżowienie zdesperowanych reprezentantów starego robotniczego etosu już nie tyle w fordanserów, ile w kreatywnych pracowników nowego sektora komercyjno-usługowego? W tym znaczeniu opustoszały i nijaki krajobraz Sheffield lat dziewięćdziesiątych byłby sceną sygnalizującą performatywne możliwości, na które pragną zwrócić uwagę wszyscy lansujący nową wizję narodu, który od teraz ma być *cool*.

Region North East England

Pejzaż postindustrialny stanowi wyjątkowo trafną figurę myślenia o współczesnych miejscach i przestrzeniach ze względu na to, że wprowadza w obszary, które Elizabeth Mahoney nazywa miejscami „różnicy,

¹² O wpływie polityki nowego rządu na kinematografię brytyjską zob.: C. MONK: *Underbelly UK: the 1990s Underclass Film, Masculinity and the Ideologies of „New” Britain*. In: *British Cinema: Past and Present*. Eds. J. ASHBY, A. HIGSON. London 2000, s. 278.

¹³ Szerzej o tym zob.: D. FREEDMAN: *The Era of New Labour 1992-2001*. In: TEGOŻ: *Television Policies of the Labour Party 1951-2001*. London 2003, s. 155-192.

¹⁴ Według Charlesa Murraya, powstanie grupy społecznej zwanej *underclass* jest efektem destrukcyjnego działania kapitalizmu. Zob. C. MONK: *Men in the 90s*. In: *British Cinema of the 90s*. Ed. R. MURPHY. London 2000, s. 156.

fragmentacji, pluralizmu”¹⁵, naznaczonymi problemami napiętych relacji między kategoriami przestrzennymi, strukturami podległości i dominacji. Region North East nasycony jest tego typu krajobrazami, które zarazem stanowią materialny zapis szerszych problemów społecznych i ekonomicznych, z jakimi tutejsze hrabstwa przemysłowe zmagają się co najmniej od połowy lat siedemdziesiątych. W kontekście omawianej tu tematyki warto jednak pamiętać, że ślady działalności industrialnej nie są dominantą krajobrazową będącą wyznacznikiem lokalnej specyfiki, nie uruchamiają ikonografii budzącej skojarzenia z upadkiem i ze spustoszeniem materialnym (jak to często bywa w przypadku Górnego Śląska). Jako jeden z dziewięciu regionów Anglii, a przy tym jeden z najmniejszych pod względem powierzchni (8 592 km²) oraz gęstości zaludnienia (293 os./km²), North East szczyti się szeroko rozpościerającymi się obszarami ekologicznymi, które stanowią „strome i surowe wybrzeża morskie, rozległe połacie wyżynne, słone bagna oraz unikalne murawy wapienne”¹⁶. Zarówno morfologia pejzażu, jak i struktura demograficzna uprawniają do tego, by nazwać Północny Wschód regionem „głębokich różnorodności”¹⁷.

Próżno jednak szukać takiej jego charakterystyki w omawianych filmach. Ich kadry wyraźnie koncentrują się na ukazywaniu innej wizji – subregionalnej, celowo ograniczającej przestrzeń do zagłębia przemysłowego, zapewne po to, by wydobyć interesujący reżyserów problem społeczny. Na ekranie widzimy więc przede wszystkim zamknięte enklawy fabryczne, szyby wyciągowe kopalń na horyzoncie i ciasne mieszkania robotnicze – miejsca codziennego kieratu. Proksemika przestrzeni kreowana jest jako podkreślająca omnipotencję społecznych więzów (blisko sąsiadujące z sobą ogródki i mieszkania wpływające na zażyłość kontaktów w *Orkiestrze* i *Billym Elliocie*) albo też przeciwnie – jako alienująca bohatera (nadmierne stłoczenie na małej powierzchni ludzi i nawarstwianie się w jednym miejscu obciążających psychikę problemów w *Billym Elliocie*). Prawdziwie wolna, szeroka przestrzeń pojawia się właściwie tylko w filmie

¹⁵ E. MAHONEY: *The People in Parentheses: Space under Pressure in the Post-modern City*. In: *The Cinematic City*. Ed. D.B. CLARKE. London 1997, s. 168.

¹⁶ Taki opis krajobrazu North East widnieje między innymi na stronie internetowej Brytyjskiego Instytutu Ekologii i Środowiska (CIEEM). Zob. <http://www.cieem.net/geographic-sections/11/05.-north-east-england>. Dostęp: 22.07.2016.

¹⁷ Ch. DUKE, R. HASSINK, J. POWELL, J. PUUKKA: *The North East – Key Features of the Region*. In: *North East of England. Peer Review Report*. Organisation for Economic Co-operation and Development Directorate for Education, Education Management and Infrastructure Division Programme on Institutional Management of Higher Education (IMHE) 2006, s. 12.

Stephena Daldry'ego – tutaj u wylotu uliczki osiedla robotniczego, przy której mieści się dom rodzinny głównego bohatera, rozpościera się wybrzeże. W jednym z ujęć kamera wychwytuje na tle szaroniebieskiego morza samotną białą żagłówkę – symbol marzeń chłopca o wolności i subtelności kojarzonej z tańcem, kontrastowo różnej od smolistej i ciężkiej czerni hałdy, która stanowi tło splątanych materialnymi problemami myśli ojca.

W raporcie ewaluacyjnym dotyczącym bilansu procesów deindustrializacji w regionie North East stwierdza się, że „wraz z recesją poprzemysłową region stracił ekonomiczną kontrolę”¹⁸, a w innym miejscu: „W ostatnich dekadach XX wieku region doświadczył masowej deindustrializacji i ekonomicznej zapaści skutkującej pogłębieniem się nierówności pomiędzy Północnym Wschodem a średnią krajową. Recesja i destrukcja narodowego przemysłu ciężkiego przyczyniły się do przedłużającego się bezrobocia, spotęgowania się stanów wyczerpania i niemocy wśród mieszkańców oraz ich długotrwałej zależności od świadczeń socjalnych”¹⁹. Dalej twórcy raportu odnotowują, że zarówno pod względem ekonomicznym (słaba produktywność biznesu, niski poziom inwestycji), jak i edukacyjnym (słabsze wyniki pomiarów zewnętrznych, niższy odsetek osób z wyższym wykształceniem) region sytuuje się poza średnią krajową.

Taka ponura wizja, pomimo komediowej stylistyki, wyraźnie przebija z omawianych dzieł. O ile bowiem *Goło i wesoło* może budzić umiarkowany optymizm dotyczący możliwości transformacji ekonomicznej, o tyle trudno się go doszukać w pozostałych filmach. Nie bez znaczenia jest fakt, że blisko półmilionowe i centralnie ulokowane Sheffield ma zupełnie inne możliwości rozwojowe niż peryferyjnie położone małe osady górnicze. Z tego względu *Billy Elliot* zawiera czytelne przesłanie, że jedyną szansą dla młodych, którzy pragną realizować swoje cele i talenty, jest wyjazd ze spetryfikowanej prowincji, stanowiący spełnienie marzenia, by nie być już więcej górnikiem (jak ojciec i brat), porzucić zagęszczoną egzystencję własnego dzieciństwa i wreszcie móc złapać wiatr w żagle. Widoczny w opowieści o Everington brak szans na zbudowanie pozytywnej wizji miejsca podkreśla nie tylko determinacja zakleszczonych przez policję w kwadratach robotniczych podwórek górników, zmagających się ze strajkiem, lecz także światopogląd, jaki wyraża lokalna wspólnota. Uwidacznia się on choćby w podejściu rodziny i sąsiadów do wyjazdu Billy'ego do Royal Ballet School w Londynie – cała społeczność cieszy się, że chłopiec wyrwie się z mozolnej lokalności zamkniętej w miejscu bez przyszłości.

¹⁸ Tamże, s. 25.

¹⁹ Tamże, s. 12.

Podobnie fatalistyczny w swej wymowie jest obraz Grimley, w którym wygaszanie kopalni oznacza rychłe pozostawienie ludzi bez pracy oraz kres całej formacji kulturowej opartej na fundamencie lokalnej górniczej tradycji i związanym z nią przestrzennym układzie społecznym odpowiedzialnym za trwałość wspólnotowych więzów. W cytowanym raporcie przy okazji charakterystyki dystynktywnych cech regionu mówi się o wysokim stopniu inkluzji społecznej, „wyrastającej z silnej homogeniczności”, rozwiniętym „poczuciu przynależności do lokalności” oraz o uwarunkowanym specyficznym trybem życia „braku pewności siebie”²⁰, przekładających się na preferowanie działań grupowych. Nie dziwi zatem, że ukazywane w filmach nadszarpnięcie kulturowych aksjomatów wywołuje stan zbiorowej depresji pogłębianej w równej mierze widmem bezrobocia, co egzystencjalnym lękiem przed utratą „naszej społeczności, naszych domów, naszego życia”, które, jak się uważa, rząd poświęca „w imię postępu i kilku szylingów”. Tytułowa orkiestra – „pamięć po stuletniej harówce” – symbol, a zarazem substytut wspólnoty robotniczej opartej na idei solidarności, jest tu formacją najczytelniej ujawniającą społeczne koszty ekonomicznej zmiany. Jej członkowie to „uczciwi ludzie, którym nie została ani kropla nadziei”, stracili bowiem nie tylko pracę, ale i wolę walki oraz wiarę w zwycięstwo. Grają wprawdzie ze swoim zespołem w Londynie, uczestnicząc w finale orkiestr dętych organizowanym w Royal Albert Hall, jednak czynią to, zaledwie symbolicznie wyrażając swoją determinację, nie wierząc w przetrwanie orkiestry („Jeśli padnie kopalnia, to i zespół” – mówią). Mają świadomość końca własnej tradycji i kulturowej odrębności, przez co sami określają siebie jako „dinozaury”. Ostatecznie zaś większość z nich, poddając się nastrojowi zupełnej rezygnacji, przyjmuje postawę „łamistrajków” – bierze odprawy i głosuje za zamknięciem kopalni, wyrażając tym samym całkowity brak wiary w jej przetrwanie.

Jakkolwiek myślenie w kategoriach regionu wyraźnie charakteryzuje bohaterów filmowych, a podobny punkt widzenia równie chętnie przyjmują sami reżyserzy, regionalizm – rozumiany jako forma samoświadomości terytorialno-symbolicznej, ewokujący spójną tożsamość kulturową i wyrażający się w aktywności obywatelskiej czy politycznej – jest w omawianych obrazach zaznaczony dyskretnie²¹. Być może najbardziej sugę-

²⁰ Zob. tamże, s. 34.

²¹ O subtelnych napięciach między tym, co narodowe i regionalne, oraz o regionalizmie, którego fundamentem jest transformacja tożsamości z klasowej do kulturowej w *Orkiestrze* zob. N. REDFERN: „*Land of Hope and Bloody Glory*” *Region and Nation in „Brassed Off”*. https://www.academia.edu/2203594/Land_of_Hope_and_Bloody_Glory_Region_and_Nation_in_Brassed_Off. Dostęp: 23.07.2016.

stywnie temat ten został ujęty w *Orkiestrze*, gdzie już sama stuletnia z górą tradycja zespołu górniczego, który „przeżył dwie wojny światowe, trzy katastrofy, siedem strajków”, potwierdzające jego prestiż emblematy, galowe mundury oraz reprezentacyjne sztandary stanowią o odrębności i ekspresywności lokalnego dziedzictwa. Ponadto w filmie uchwytne jest rodzej kolorytu lokalnego, który pozwala wyodrębnić z tłumu dystynktywne cechy rodzimej „swojskości”. Należą do nich, obok naleciałości językowych (*North-East English dialect*), skłonność tutejszych ludzi do nieuzewnętrzniania się, a także szacunek, jakim darzą pracę. Wśród cech, które uchodzić mogą za lokalne, szczególne miejsce zajmuje poczucie dumy. Jak wynika z obserwacji społecznych, „region ma wyraźnie wyodrębnione, czytelne granice i silne cechy regionalne [...], co wynika z dawnego znaczenia oraz ze sławy, jaką cieszył się w erze wiktoriańskiej i postwiktoriańskiej jako industrialny producent dóbr”²².

Właściwość ta wyraźnie zaznaczona jest w *Goło i wesoło*, akcentującym poczucie godności hutników, którzy po zamknięciu zakładu nie tyle nawet nie potrafią znaleźć nowego zatrudnienia, ile zwyczajnie nie chcą tego zrobić, ponieważ czują się wykwalifikowanymi pracownikami, a ich dramat polega na tym, że zawód, który przez lata wykonywali, nie mieści się w strukturach nowego porządku ekonomicznego. Bulwersuje ich teledysk z filmu *Flashdance* (reż. Adrian Lyne, 1983), w którym główną bohaterką jest kobieta – spawaczka i jednocześnie tancerka. W obrazie tym dostrzegają przykład konsumpcjonistycznej degradacji tradycyjnego etosu, a także postępujący proces transformacji ról społecznych (kobiecość / męskość), z którym równie trudno im się pogodzić. Wątek hutników zmuszonych do zmiany zacnej profesji na sceniczny *look* (zmiany, która w istocie jest swego rodzaju inwersją, co podkreśla nazwa zespołu: Hot Metal) ucieleśnienia zasadniczy, jak się wydaje, problem North East – „obszaru załamania” (*depressed area*), który ciągle stoi przed koniecznością sprostania postindustrialnym przekształceniom, dotyczącym przede wszystkim wyzwań przedsiębiorczości i prywatyzacji oraz szukania nowych możliwości innowacyjnych i inwestycyjnych w sektorze usług²³. Sposób filmowego problematyzowania regionu można jednak widzieć także szerzej, na innym bowiem poziomie odzwierciedla on myśl przewodnią współczesnej debaty na temat rdzennych regionów, które postrzega się w pełnych napięć relacjach

²² Ch. DUKE, R. HASSINK, J. POWELL, J. PUUKKA: *The North East...*, s. 21.

²³ Zob. tamże, s. 34.

między dawną tradycją a koniecznością uczestniczenia w globalnych strukturach ekonomicznych.

Geopolityka i przestrzeń konfliktów

Pejzaż postindustrialny w sposób naturalny uruchamia problematykę społeczną, ponieważ tworzące go ruiny, złomowiska i pustki skłaniają do stawiania pytań o to, jaki jest horyzont wymagań procesów transformacji i czy koszty społeczne zachodzących przemian ekonomicznych nie są zbyt wysokie. W miejscu, w którym dyskurs publiczny, reprezentowany przez elity polityczne, stawia tezę o obligatoryjności procesów restrukturyzacji, lokalna społeczność buduje własny mit zasobnej w złoża ziemi, która, jak wyrażają to górnicy z Grimley, „może przynosić dochody jeszcze przez setki lat, ale tych gnoi to nie obchodzi”. W ten sposób w krajobrazie wytwarza się pewien rodzaj spięcia, który Chris Lukinbeal nazywa „spektaklem”, dostrzegając grę relacji: widok zależy od tego, „kto” i „jak” patrzy, to zaś, „co jest widziane i jak jest widziane, jest kulturowym konstruktem”²⁴. Dalej autor argumentuje, że „krajobrazy filmowe są obszarami, gdzie znaczenie jest kontestowane i negocjowane, są areną polityki kulturowej”²⁵, na której mediowany jest sens miejsca w toku ścierania się różnych wizji, reprezentujących relacje podległości i dominacji.



Fot. 4. Pejzaż złomowisk, ruin i pustki. Kadr z filmu *Goło i wesoło*

²⁴ Ch. LUKINBEAL: *Cinematic Landscapes...*, s. 11.

²⁵ Tamże, s. 14.

Niewątpliwym atutem omawianych filmów jest fakt, że nie stanowią one prostej wykładni światopoglądowej czy też, inaczej mówiąc, nie są wyrazem dążności do poprawności politycznej ani próbą zmanifestowania radykalnego buntu względem obowiązującego systemu²⁶. Unika się w nich kategoriycznych tez o politycznym charakterze i wyraźnego ideologicznego zaangażowania na rzecz ukazywania szczegółów obyczajowych ewokowanych krajobrazem, który znajduje się w stanie kryzysu i w którym w związku z tym nie ustają pytania o logikę procesu unieruchomienia zasobów, sposób organizowania komunikacji społecznej na linii władza – społeczeństwo, zasadność i konsekwencję podejmowanych działań. Spoza mgliście zarysowanych w transformującym się pejzażu znaków słuszności rządowych decyzji (*Goło i wesoło*) przebija w nich wizja poszkodowanych, dramat zwykłych ludzi, ponoszących konsekwencje odgórnie zaaranżowanych działań (*Billy Elliot*, *Orkiestra*). Twórcy filmów nie są przy tym bezpośrednio zainteresowani procesami eskalacji ich gniewu i potencjałem oporu, który mógłby w tych warunkach przyjąć jakieś zorganizowane formy i skłonić ludzi na przykład do wyjścia na ulicę. Zamiast tego kierują uwagę na słabość oddolnych mechanizmów obronnych, które zamykają społecznie doświadczane niezadowolenie w postawach uwewnętrznionych i przekształcają je w stany apatii i zrezygnowania²⁷. Podobnie jak w zdecydowanie bardziej radykalnych w ukazywaniu problemów społecznych filmach Kena Loacha z lat dziewięćdziesiątych, takich jak: *Wiatr w oczy* (*Raining Stones*, 1993), *Biedroneczko, biedroneczko* (*Ladybird Ladybird*, 1994), *Jestem Joe* (*My Name Is Joe*, 1998), w omawianych dziełach prezentacja klasy pracującej dokonuje się w optyce braku politycznego głosu i słabej aktywności obywatelskiej.

Bardziej wyrazistym przedmiotem zainteresowania reżyserów jest problem tożsamości, która pod wpływem kryzysu miejsca zostaje postawiona w stan recesywnego zaburzenia. Warto zaznaczyć, że analizy omawianych filmów w kwestii identyfikacji najczęściej koncentrują się na opisie tożsamości genderowej, ujmując ją w kontekście kryzysu mę-

²⁶ W odniesieniu do filmu *Goło i wesoło* pisze o tym Bogusław SKOWRONEK: *Film w przestrzeni kultury audiowizualnej. Studia. Szkice. Interpretacje*. Kraków 2011, s. 52–53.

²⁷ Jest to tendencja potwierdzona w badaniach społecznych. W regionie North East promowane są projekty zorientowane na kształtowanie świadomości politycznej i krytycznej mieszkańców regionu, która wykazuje cechy bierności (w procesie tym istotną rolę odgrywają uniwersytety). Zob. Ch. DUKE, R. HASSINK, J. POWELL, J. PUUKKA: *The North East...*, s. 13.

skości, jaki wywołuje odchodzenie tradycyjnych zawodów i przedłużające się bezrobocie²⁸. Andrew Spicer uznaje figurę zrujnowanego mężczyzny za najbardziej reprezentatywny i typowy wizerunek w kinie brytyjskim omawianej dekady²⁹. Kryzys, o jakim mowa, pociąga za sobą zasadniczy zwrot w kulturowych reprezentacjach męskiej seksualności i tożsamości. Doskonałym przykładem jest *Goło i wesoło*, w którym badacze dostrzegają ewolucję wzoru osobowego mężczyzny z patriarchalnej stabilności i dominacji w stronę nowej „performatywnej męskości”³⁰. Bogusław Skowronek widzi w tym akt transgresji, który stanowi „odbicie przewartościowań kulturowych i przemian dotyczących wzajemnego wizerunku kobiety i mężczyzny, które dokonały się pod koniec lat 80.”³¹, przemian związanych z redukcją patriarchalnej siły i ze wzrostem kobiecej ekonomicznej i seksualnej autonomii. Deindustrializacja bowiem wiąże się nie tylko z deklasacją mężczyzn, lecz także ze wzrostem plenipotencji kobiet, co jest dodatkowo uwarunkowane preferencjami nowego rynku pracy (praca dorywcza lub w niepełnym wymiarze godzin). Sektor usług mógł kompensować część męskich utraconych zawodów, jednak były w nim zatrudniane głównie kobiety³². Symbolem przemiany jest w filmie oczywiście taniec, w którym panowie decydują się „iść na całość” (*full monty*) przed damską publicznością. Można ich czyn postrzegać pozytywnie jako „sygnał otwarcia się na nowe możliwości”³³ albo też, nieco mniej optymistycznie, widzieć w nim następstwo paniki, jaka ogarnia bohaterów w obliczu kryzysu męskości i erozji tradycyjnego układu społecznych ról, rozgrywający się w Sheffield spektakl jest wszak aktem jednorazowym i jako taki nie rokuje na przyszłość, tym bardziej uwydatniając utopijność procesu modernizacji. Podobnie rzecz ma się z orkiestrą z Grimley – zdobywa ona wprawdzie mistrzostwo Wielkiej Brytanii w ogólnokrajowym konkursie orkiestr w Albert Hall w Londynie, ale jej los, podobnie jak los kopalni, jest już przesądzony.

²⁸ Zob. zwłaszcza: C. MONK: *Men in the 90s...*, s. 156–166; J. HILL: *Failure and Utopianism: Representations of the Working Class in British Cinema of the 1990s*. In: *British Cinema...*, s. 185.

²⁹ Zob. A. SPICER: *Typical Men: The Representation of Masculinity in Popular British Culture*. London–New York 2001, s. 195.

³⁰ Zob. E. TINCKNELL, D. CHAMBERS: *Performing the Crisis*. „Journal of Popular Film and Televisions” 2002, nr 29, s. 146–155.

³¹ B. SKOWRONEK: *Film w przestrzeni...*, s. 55.

³² Zob. Ch. DUKE, R. HASSINK, J. POWELL, J. PUUKKA: *The North East...*, s. 25.

³³ B. SKOWRONEK: *Film w przestrzeni...*, s. 56.

Efektywne przekwalifikowanie się pracowników sektora przemysłowego, jak można wnioskować z raportu na temat stanu ekonomii i edukacji w North East, stanowi jeden z ważniejszych czynników warunkujących powodzenie postindustrialnej transformacji. Autorzy twierdzą, że od lat dziewięćdziesiątych podejmowano wiele prób animowania procesów reorientacji zawodowej w tym zakresie: „[...] utrata pracy w tradycyjnym przemyśle była częściowo kompensowana przez atrakcyjne projekty branżowe”³⁴. Choć podejmowane działania należałoby uznać za ekonomicznie słuszne, można przypuszczać, że czynnikiem niesprzyjającym ich powodzeniu była i jest kwestia wpisana także w zjawiska restrukturyzacji przemysłu na naszym rodzimym gruncie, w regionie Górnego Śląska, którą w opisie socjologicznym ujmuje się jako zespół cech osobowości tradycyjnej. Charakteryzuje się ona niską „mobilnością fizyczną, profesjonalną i psychiczną”³⁵, uosabia tendencję do polegania na sprawdzonych rozwiązaniach i brak otwartości na nowe doświadczenia, wyrażając tym samym słabe zdolności ewoluowania trwałej tożsamości w identyfikację nowego typu, oparte na dążeniu do samorozwoju, osiągnięciu osobistych celów i podejmowaniu wyzwań zmiany.

Mieszkańców angielskiej północy charakteryzuje skłonność do myślenia w kategoriach tradycyjnych, co potwierdzają omawiane filmy. Jednocześnie ukazani w nich bohaterowie są świadomi faktu, że praca, a wraz z nią utrwalone kulturowo role społeczne oraz styl życia nieuchronnie przemierzają się w przeszłość, co jest przyczyną największego zbiorowego frasunku. „Nostalgia za utraconymi homospołecznymi wspólnotami”³⁶, o której często wspomina się w odniesieniu do tych dzieł, jest bezpośrednim skutkiem deindustrializacji, ale jej rzeczywiste źródła sięgają głębiej – do polityki thatcherowskiej i surowej ekonomii wdrażania zasad deregulacji i racjonalizacji przemysłu³⁷, z którą robotnicy nie mogli i nie mogą się pogodzić. Widoczne jest to na przykład w *Orkiestrze*, gdzie żywa pamięć o strajkach, jakie miały miejsce w Grimley w 1984 roku i wsku-

³⁴ Chodzi tu o różne programy związane na przykład z implementacją w obręb dawnego regionu industrialnego nowych technologii. Zob. na przykład różnicowanie monostruktur lokalnej ekonomii w projekcie *Digital City* w Middlesbrough. Ch. DUKE, R. HASSINK, J. POWELL, J. PUUKKA: *The North East...*, s. 28.

³⁵ *Górnicy górnośląscy: ludzie zbędni, ludzie luźni? Szkice socjologiczne*. Red. M.S. SZCZEPAŃSKI: Kraków–Katowice 1994, s. 59.

³⁶ C. MONK: *Underbelly UK...*, s. 277.

³⁷ O priorytetach polityki rządu Margaret Thatcher zob. J. HILL: *The British Cinema and Thatcherism*. In: TEGOŹ: *British Cinema...*, s. 5.

tek których wielu górników było represjonowanych (zawieszenia pracy, areszt, obniżki pensji), wiąże dawne i teraźniejsze czasy w jeden ciąg katastroficznych zdarzeń prowadzących do kresu dawnego świata przemysłowego, za które odpowiedzialna jest partia torysów. Przekonanie to przejmująco wyraża Phil, jeden z bohaterów, w opowieści o Bogu, który stworzył człowieka z resztek, wskutek czego powstało dzieło zdefektowane, „bez mózgu, serca i głosu”, nazwane torysem.

Skutki thatcheryzmu odczuwalne są w latach dziewięćdziesiątych, już po ustąpieniu rządu konserwatystów. Dotyczą one zwłaszcza eskalacji podziałów i konfliktów społecznych. Coraz większa przepaść dzieli beneficjentów nowego systemu, jakimi są ludzie zamożni i klasa średnia, oraz poszkodowanych – pracowników fizycznych, którzy wskutek utraty pracy spychani są na margines społeczny i stają się *underclass*, „nową biedotą”³⁸. Polityka deregulacji rynku pracy, wzrost roli prywatnego sektora usług oraz marketyzacja branży publicznej intensyfikują podziały geopolityczne, w czego efekcie kraj dzieli się na reformistyczne i innowacyjne Południe, kojarzone z koncentracją kapitału i działalnością inwestycyjną, oraz recesywną Północ, ogarniętą problemem masowych zwolnień i zapaści ekonomiczno-społecznej. W tych warunkach pogłębia się przekonanie o niezrozumieniu przez mieszkańców Południa problemów Północy. Chociaż jednak, o czym wspomina John Hill, jest to fakt społeczny, to nie do końca znajduje on odzwierciedlenie w filmach, które pod tym względem raczej przełamują stereotyp, próbując przekonać widza, że wszędzie w kraju są ludzie potrafiący solidaryzować się z protestującymi robotnikami. Kiedy na przykład Billy Elliot opuszcza Royal Ballet School po złożonym egzaminie, nauczyciele z komisji rekrutacyjnej mówią na odchodnym do jego ojca: „Panie Elliot, powodzenia w strajku”. W filmie Stephena Daldry’ego bardziej istotny od podziałów geograficznych jest konflikt endemiczny o charakterze klasowym, który polaryzuje lokalną społeczność. Przedstawiciele klasy średniej w Everington są przekonani, że „kopalnie nie są rentowne, koszty wypłat są wyższe niż ceny węgla”, a więc „większość z nich należałoby zamknąć”. Konfrontując się z nauczycielką tańca, Jackie Elliot (ojciec Billy’ego) nazywa ją „krową z klasy średniej”, na co ona wypomina mu skłonność do nadużywania alkoholu. W ten sposób stereotyp klasowych nieporozumień zostaje w filmie podtrzymany.

Nostalgia za utraconą wspólnotą w dużej mierze związana jest ze stopniowym unicestwianiem kultury związkowej i solidarności robot-

³⁸ Zob. tamże, s. 7.

niczej (co zresztą było jednym z programowych założeń thatcheryzmu). Powoduje ona, że na ekranie pojawiają się formy koneksji zespołowych, które można uznać nawet za w pewnym sensie przejawione (orkiestra w filmie Marka Hermana, grupa Hot Metal w *Goło i wesoło*). Wydaje się, że ta familiarność i partnerstwo pełnią funkcję kompensacyjną – stają się remedium, którym filmowy obraz reaguje na stan zaburzonych więzi społecznych. Lansowana przez partię konserwatywną kultura indywidualizmu i samostanowienia w warunkach pamięci o robotniczej solidarności grupowej definitywnie się nie sprawdza, dlatego też Phil, bohater *Orkiestry*, nie może odnieść sukcesu, podejmując na własną rękę pracę klauna. Jego przebranie, podobnie jak samo pełnienie funkcji komedianta w branży usługowej, stanowi przeciwieństwo etosu zawodowego, tak jak bohater go postrzega. Jednocześnie podkreśla ono groteskowy tragizm obecnej sytuacji Phila (przedłużające się bezrobocie, zadłużenie, egzekucja komornicza, rozpad małżeństwa), która obnaża iluzoryczność konserwatywnej retoryki głoszącej narodową regenerację, wzrost dyscypliny, ochronę tradycyjnego modelu rodziny itd.³⁹. Przebrany w kostium arlekina, bohater podejmuje próbę samobójczą, wieszając się na szybie kopalnianym, co stanowi scenę bardzo symboliczną, ujawniającą stopień desperacji pozostawionych przez państwo w stanie kryzysu górników.

Podziały i konflikty społeczne w omawianych filmach najbardziej uwidocznione są w obszarze relacji centrum – peryferie rozumianej jednak nie jako konflikt Północ – Południe, lecz jako rozdźwięk na linii rząd – robotnicy. Antagonistyczny wymiar tej relacji, abstrahując od oczywistej sprzeczności interesów (rząd dąży do zamknięcia nierentownych zakładów, robotnicy pragną zachowania miejsc pracy), podkreśla jej wertykalny charakter i związaną z nim dysproporcję sił i możliwości działania. „Góra” dysponuje strategiami, sztabem specjalistów zajmujących się opracowywaniem projektów i wykonawcami odpowiedzialnymi za ich realizację w osobach przedstawicieli zarządu konsorcjów. „Dół”, oprócz swojego przedstawicielstwa w postaci związków zawodowych, pozostawiony jest sam sobie. Wrażenie wyalienowania prowadzi do konsolidacji wspólnoty pracującej w bezpiecznym stereotypie „swojskości” (górnicy i ich rodziny, lokalna społeczność) pozostającej w opozycji do „obcych” (wszystkich związanych z rządowym programem restrukturyzacji, przedstawicieli konsorcjów, dyrekcji, czynników administracji).

³⁹ Zob. J. HILL: *The British Cinema and Thatcherism...*, s. 11.

Doskonale ilustruje ten proces scena z filmu *Orkiestra*, w której członkowie zespołu wyłączają ze swego grona Głorię Mullins, kiedy dowiadują się, że pracuje ona na zlecenie nadzoru i przygotowuje raport o kondycji finansowej kopalni. Wraz z eskalacją konfliktu pogłębiają się także przekonania o „obcych”, które oprócz wymiaru klasowego zyskują jakość regionalną. Pisz o tym Nick Redfern: „[...] przedstawiciel zarządu McKenzie nie mówi lokalnym dialektem, nigdy nie pracował jako górnik, nie potrafi docenić górniczej dumy. Urzęduje w przestronnym biurze, którego udekorowane ściany kontrastują z bezbarwną szarością wnętrz robotniczych mieszkań”⁴⁰.

Proces marginalizacji górników (czy też szerzej: mieszkańców Grimley) w *Orkiestrze* podkreśla fakt, że kluczowe dla być albo nie być kopalni rozmowy toczą się między przedstawicielami rządu i związków zawodowych pod osłoną nocy, z pominięciem reprezentacji najbardziej zainteresowanych. Tymczasem w kulisach sceny negocjacji rozgrywa się prawdziwy dramat lokalnej społeczności, której gorzki los uwydatnia rzewny dźwięk trąbki w lirycznym i ekspresyjnym *Concierto de Aranjuez* Joaquína Rodriga. Scena próby koncertu, będącego elegią dla upadającej kopalni, nie tylko ukazuje kontrast między decydentami procesów deindustrializacji a ich ofiarami, lecz także podkreśla asymetrię relacji i wynikający z niej tragizm ludzi, których nikt nie pyta o zdanie, z których głosem nikt się nie liczy. Na dalszym planie film ukazuje zresztą, że ani górnicze referendum, ani raport o stanie kopalni nie mają nic do rzeczy, ponieważ decyzja o likwidacji zakładu została podjęta dużo wcześniej, na innym szczeblu, a wynika ona z upolitycznienia idei, którą najprościej, a zarazem najbardziej sugestywnie wyraził *menager* McKenzie: „Węgiel jest przeszłością, panno Mullins”.

Wnioski

Na zakończenie warto przywołać tezę sformułowaną przez Karolinę Kosińską: „[...] napięcie pomiędzy miłością do kraju i wściekłością wywołaną jego stanem wydaje się bardzo charakterystycznym rysem brytyjskiej kultury, a może i nawet tradycji”⁴¹. Omawiane filmy stanowią potwierdzenie tego spostrzeżenia. Jeśli ukazanie w realistyczny sposób

⁴⁰ N. REDFERN: „*Land of Hope and Bloody Glory*” *Region...*, s. 3.

⁴¹ K. KOSIŃSKA: *Czyja jest Brytania? Lindsay Anderson i Derek Jarman, czyli zaślubiny buntu z konserwatyzmem*. „Kwartalnik Filmowy” 2006, nr 53, s. 27.

kwestii społecznej, wynikające z dostrzeżenia wagi najważniejszych dla kraju problemów, jest już formą buntu, to obrazy te są anarchistyczne w swej wymowie, jak bowiem pisze Tadeusz Sobolewski w odniesieniu do filmów Kena Loacha i Mike'a Leigha, „realizm polega nie tylko na pokazywaniu życia takiego, jakie jest – on prowadzi do niezgody na to, co jest”⁴². W odtworzony w omówionych tu dziełach pejzaż postindustrialny wpisanych jest wiele pytań dotyczących spraw fundamentalnych dla życia społecznego, takich jak: zasadność procesu zmiany ekonomicznej, koszty kryzysu, sens transformacji kulturowej, perspektywy rozwojowe. Pytania te, stawiane przez filmowców, świadczą zarówno o zaangażowaniu w problemy miejsca, które odczuwa się jako niedostatecznie reprezentowane w dominującym dyskursie, jak i o silnej w kinie narodowym tradycji realizmu społecznego, którego idea wypływa z dążenia do ukazywania problemów zbiorowych w całym ich skomplikowaniu.

Chociaż kino nie daje gotowych odpowiedzi na wspomniane pytania, to jednak w dużym stopniu uwyrażnia utopijność narracji o zmianie. Podważa ono wiarę w bezproblemowość procesu przekształceń, które dają się przeprowadzić na zasadzie prostej transformacji gospodarki, a zwłaszcza ukazuje problematyczność i konfliktowość idących za nim zmian społeczno-kulturowych. Jak stwierdza Robert Murphy, widoczna jest w tych realizacjach „nuta goryczy do systemu politycznego, który zniszczył kulturę tradycyjnie pojmowanej klasy robotniczej i wyrzucił na margines społeczeństwa ludzi, którzy utrzymywali się z pracy własnych rąk”⁴³. W filmach *Orkiestra*, *Goło i wesoło* oraz *Billy Elliot* wyraźnie wybrzmiewają wątpliwości dotyczące natury współczesnego świata, badanie zaś krajobrazu filmowego tych dzieł skłania do wysnucia wniosku, że współczesne miejsca, regiony oraz tożsamości stają się uchwytnie w refleksji badawczej tylko przy założeniu ich niestabilnej struktury, immanentnie zawartej w nich dynamiki i procesualności.

Bibliografia

BEATTY Ch., FOTHERGILL S., GORE T.: *The real level of unemployment 2012*. Sheffield 2012. Cyt. za: http://www4.shu.ac.uk/_assets/pdf/the-real-level-of-unemployment-2012.pdf. Dostęp: 24.07.2016.

⁴² T. SOBOLEWSKI: *Loach i Leigh – proletariusze życia*. W: TEGOŻ: *Za duży blask. O kinie współczesnym*. Kraków 2004, s. 181.

⁴³ R. MURPHY: *Promień nadziei...*, s. 51.

- DUKE Ch., HASSINK R., POWELL J., PUUKKA J.: *The North East – Key Features of the Region*. In: *North East of England. Peer Review Report*. Organisation for Economic Co-operation and Development Directorate for Education, Education Management and Infrastructure Division Programme on Institutional Management of Higher Education (IMHE) 2006.
- Film *Landscapes: Cinema, Environment and Visual Culture*. Eds. G. HARPER, J. RAYNER. Cambridge 2013.
- FREEDMAN D.: *The Era of New Labour 1992–2001*. In: TEGOŹ: *Television Policies of the Labour Party 1951–2001*. London 2003.
- Górnicy górnośląscy: ludzie zbędni, ludzie luźni? *Szkice socjologiczne*. Red. M.S. SZCZEPAŃSKI. Kraków–Katowice 1994.
- HARPER G., RAYNER J.: *Introduction – Cinema and Landscape*. In: *Cinema and Landscape*. Eds. G. HARPER, J. RAYNER. Bristol–Chicago 2010.
- HILL J.: *British Cinema in the 1980s*. Oxford–New York 1999.
- KOSIŃSKA K.: Czyja jest Brytania? Lindsay Anderson i Derek Jarman, czyli zaślubiny buntu z konserwatyzmem. „Kwartalnik Filmowy” 2006, nr 53.
- LUKINBEAL Ch.: *Cinematic Landscapes*. „Journal of Cultural Geography” 2005, nr 23.
- MAHONEY E.: *The People in Parentheses: Space under Pressure in the Post-modern City*. In: *The Cinematic City*. Ed. D.B. CLARKE. London 1997.
- MONK C.: *Men in the 90s*. In: *British Cinema of the 90s*. Ed. R. MURPHY. London 2000.
- MONK C.: *Underbelly UK: the 1990s Underclass Film, Masculinity and the Ideologies of „New” Britain*. In: *British Cinema: Past and Present*. Eds. J. ASHBY, A. HIGSON. London 2000.
- MURPHY R.: *Promień nadziei i mroczny koszmar – nowe kino brytyjskie*. Przeł. E. SPIRYDOWICZ. „Kwartalnik Filmowy” 2005, nr 52.
- REDFERN N.: „*Land of Hope and Bloody Glory*” *Region and Nation in „Brassed Off”*. https://www.academia.edu/2203594/_Land_of_Hope_and_Bloody_Glory_Region_and_Nation_in_Brassed_Off. Dostęp: 23.07.2016.
- SKOWRONEK B.: *Film w przestrzeni kultury audiowizualnej. Studia. Szkice. Interpretacje*. Kraków 2011.
- SOBOLEWSKI T.: *Loach i Leigh – proletariusze życia*. W: TEGOŹ: *Za duży blask. O kinie współczesnym*. Kraków 2004.
- SPICER A.: *Typical Men: The Representation of Masculinity in Popular British Culture*. London–New York 2001.
- TINCKNELL E., CHAMBERS D.: *Performing the Crisis*. „Journal of Popular Film and Televisions” 2002, nr 29.

Ilona Copik

„Coal is history, Miss Mullins”

The post-industrial landscape in British cinema of the 1990s

S u m m a r y

The aim of this article is an analysis of selected films representative of British cinema of the 1990s, set in coal-mining and industrial cities and towns in Northern England – the region most severely affected by the transformations of the post-industrial era. The landscape seen in these films is not as much a „place of action”, a necessary background to events, as it is an equal, permeated-with-meanings, component of a film, integrated with the logic of the narrative. The author sees the post-industrial landscape as a kind of socio-cultural realism, which provides insight into such problems as the consequences of the end of the black coal era, a technological change which entails a socio-cultural transformation, and the necessity to re-orientate the economy and identity. The landscape shown on screen is symptomatic of the place mired in crisis and full of ambivalence, reflected in the iconography as figures of ruin and desolation, but also symbols of new possibilities. The change brings about new, different signification, which is connected with the destruction of trade union working class culture and the work ethos, and with the necessity to meet the challenges of entrepreneurship and privatization. The post-industrial landscape of social realism films corresponds with the dissonance, often indicated as a characteristic trait of British culture, in which the imperial myth and conservative ideology interfere with the poetics of rebellion and anarchist tradition. In the discussed films, the spirit of defiance is closely related to socio-economic turbulences of the Thatcher era, necessitating political involvement in a situation of a principal conflict of interest between the government and society, more broadly connected to the tensions between what is central/peripheral, local/global and traditional/progressive.

Ilona Copik

« Le charbon, c’est du passé, Mademoiselle Mullins »

Le paysage postindustriel dans le cinéma britannique des années 1990

R é s u m é

L’objectif du présent article est d’analyser les films choisis, représentant le cinéma britannique des années 1990, dont la trame est située dans les villes minières et industrielles, ainsi que dans les localités de l’Angleterre du nord, à savoir les régions le plus intensément touchées par les transformations de l’ère postindustrielle. Le paysage y présenté ne constitue pas tellement un « lieu de l’action », c’est-à-dire un fond d’événements nécessaire, que plutôt un composant imbibé de significations qui égale l’œuvre cinématographique et

qui est étroitement lié à la logique de l'histoire. L'auteure traite le paysage postindustriel comme un type de réalisme socioculturel permettant de pénétrer les problèmes tels que les conséquences de la fin de l'ère de la houille, le changement technologique qui entraîne une transformation socioculturelle ou bien la nécessité de réorienter l'économie et l'identité. Le paysage présenté sur l'écran est le symptôme d'un lieu plongé dans la crise, plein d'ambivalences qui se manifestent dans l'iconographie sous forme de ruine et de vide, mais également sous forme de symboles dénotant de nouvelles possibilités. Le changement évoque une signification différente de celle qui fonctionnait jusqu'à présent, liée à la destruction de la culture ouvrière et de l'éthos de travail ainsi qu'à la nécessité d'affronter les défis de l'industrie et de la privatisation. Le paysage postindustriel des films du réalisme social correspond à la dissonance définie souvent comme un trait caractéristique de la culture britannique, où le mythe impérial et l'idéologie conservatrice interfèrent avec la poétique de la révolte et la tradition anarchiste. Dans les ouvrages analysés, l'esprit de la contestation est étroitement lié aux turbulences socioéconomiques de l'époque du thatchérisme, engendrant la nécessité d'un engagement politique dans la situation où se produit un conflit d'intérêts fondamental entre le pouvoir et la société. Au sens plus large, ce conflit est lié aux tensions entre ce qui est central/périphérique, local/global, traditionnel/progressiste.